

# Tähtiä, tunteita, merkityksiä ja käytäntöjä estradeilla

Tuire Ranta-Meyer

*Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheres.* Toim. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus Research Publications 9, 2017. Tunteet estradilla -näyttely Sinebrychoffin taidemuseossa 13.9.2018–3.3.2019.

Menneiden aikojen oopperaesityksiä ja esitystaiteen suuria hetkiä on totuttu pitämään väistämättömän ohimenevinä. Nykypäivän tutkijoiden kannalta ne ovat hankalasti lähestyttäviä, ainakin jos esityksistä halutaan tavoittaa niiden sisin olemus. Kuten viime vuonna ilmestyneen, erityisesti esityksiin, esittäjiin ja transnationaaliin ilmiöihin keskittyvän antologian *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century* päätoimittajat muistuttavat esipuheessaan (s.9), "lauluäänien tärkeyttä ei oopperan historiassa voi ohittaa." He jatkavat tutkimusteemansa kannalta olennaisesta seikasta: "Ihmisiäni soivana ilmiönä on se, mikä lumoo esityksessä. Visuaalisesti orientoituneessa ja kirjallisiin teksteihin painottuvassa maailmassamme on siksi aina haastavampaa löytää empiirisiä jälkiä lauluäänistä, jotka ovat hiljenneet ainiaaksi."

Silti antologia osoittaa musiikkiesityksistä jäävän yllättävästi lähdeaineistoa, jonka avulla entisajan esitykset voivat muodostua lähes eläväksi kokemukseksi myös jälkipolville. Paitsi, että ne ovat voineet vaikuttaa psyykkisellä tasolla tunteisiin ja muokata asenteita, niistä on voinut onneksi jäädä konkreettista materiaalia tutkijan käyttöön. Tällaisia ovat kommentoidut partituurit tai librettot, näyttämö- ja lavastusluonnokset, näytäntöjä tai harjoituksia esittävät maalaukset ja myöhemmin valokuvat, paperille ikuistetut lausunnot, muut kirjalliset todistuskappaleet, lehtiarvostelut, muistitieto ja kirjeenvaihdot.

Ooppera-antologian yksi laajimmista artikkeleista, Clair Rowdenin "Parodying opera in Paris: *Tannhäuser* on the popular stage" valottaa oivallisesti oopperatutkimuksen yhtä harvinaisempaa lähdeaineistokategoriaa, parodioita. Ne voivat paljastaa alkuperäisteoksesta ja sen esityksistä jotain, joka muuten jäisi katveeseen. Rowdenin mukaan 1800-luvun Ranskassa tehtiin ajankohtaisreper-tuaarista lehtiin esimerkiksi pilapiirroksia ja sarjakuvia ja niitä versioitiin nukke-teattereihin. Artikkeliki keskittyy kuitenkin tutkimukselliseen dialogiin *Tannhäuserin* vuoden 1861 Pariisin-esitysten ja niiden näyttämölle tuotujen parodioiden välillä. Aineistoa on olemassa, koska Richard Wagner oli 19. vuosisadan todennäköisesti parodioiduin säveltäjä Jacques Offenbachin rinnalla.

Ilmeisen sattumalta tätä DocMusin 2017 julkaisemaa, useisiin aiempiin tutkimusprojekteihin (esimerkiksi The Finnish Opera Company 1873–1879 from

a Micro-historical Perspective; Opera in the Move) nojautuvaa antologiaa täydentää taidehistorioitsija Laura Gutmanin 2018 kuratoima näyttely ”Tunteet estradilla” Sinebrychoffin museossa Bulevardilla. Sen teemana on draaman, teatterin ja oopperan tuottamien jännitteiden, yllätysten ja tunteiden kuvaaminen maalaustaiteessa ja grafiikassa. Kun 1700- ja 1800-luvun yläluokkisiin käytöstapoihin ei kuulunut emootioiden ilmaiseminen julkisesti, vaan tunteenpurkauksia pidettiin sopimattomina ja itsehillintään liittyvän normin vastaisina, teatteri ja ooppera antoivat ”yleisölle mahdollisuuden eläytyä näyttämöllä esitettävään kohtaukseen. Tunteet vapautuivat kahleistaan ja katsojat löysivät ilmaisun omillekin tunteilleen”, kuten näyttelyn lehdistötiedotteessa (2018, 10) todetaan.

## Diivat ja ihailijat

Teatteri- ja oopperaseurueiden ensimmäiset suuret tähdet nousivat esiin 1800-luvulla. Menestyksekkään uran takaajaksi nousi uusi ilmiö, ihailijajoukko. Yleisön palvonnan kohteet antoivat maalata itsestään muotokuvia ja otattaa taiteilijakuvia tärkeimmissä rooleissaan. Näin he levittivät mainettaan ja vahvistivat sidettä ihailijoihin. Muotokuvissa hetken dramaattisuutta saatettiin jopa lisätä vaikutuksen voimistamiseksi. Tämä näkyy näyttelyssä selvästi, kun vertaa Aino Acktésta otettua eteeristä valokuvatriptyykiä (Christoph Willibald Gluckin oopperan *Alceste* nimiroolissa) Albert Edelfeltin 1902 maalaamaan teatraaliseen roolikuvaan *Aino Ackté Alcestena Styx-virran rannalla*. Näyttelyn lehdistötiedotteessa ja opasteissa todetaan, että Edelfelt maalasi teoksen katsojan ja ihailijan näkökulmasta:

Ilmeisen näytelmällisen muotokuvan keinotekoiselta vaikuttava valaistus on peräisin näyttämön etureunan parrasvaloista. Aino Ackté laulaa muotokuvassa aariaa *Divinités du Styx* traagisessa kohtauksessa, jossa kuningatar *Alceste* valmistautuu uhraamaan henkensä pelastaakseen puolisonsa. Dramaattista vaikutelmaa lisää, että manalan rajalla virtaava *Styx* on kuvattu mustaksi aallokoksi, joka myrskyää lyijynharmaan taivaan alla. (Tunteet estradilla -lehdistötiedote 2018, 3.)<sup>1</sup>

Ooppera-antologiassa Hilary Poriss käsittelee diivakulttuuria ja siihen liittynyttä primadonnien välistä kilpailuasetelmaa. Hän on päässyt ranskalaisen maailman-

<sup>1</sup> Lehdistötiedote ei nähdäkseni anna täysin oikeaa kuvaa väittäessään, että ”in-nokas teatterinharrastaja Albert Edelfelt pääsi suomalaisten tähtien suosioon” ja että muotokuvan tilaaminen hyödytti järjestelyinä molempia osapuolia ”sillä se toi mainetta yhtä lailla mallille kuin taiteilijalle”. Todellisuudessa Edelfelt (1854–1905) oli jo 1870-luvulta alkaen meritoitunut ja arvostettu taidemaalari, jolla Ida Aalbergin tai Aino Acktén tilausmuotokuvat vuonna 1902 tehdessään oli erittäin vakiintunut kansainvälinenkin asema. Vain näyttelijä Hedvig Charlotta Raa-Winterhjelmin muotokuva (1876) on taiteilijan varhaisempaa tuotantoa. (Ks. esim. Edelfeltin juhla-kirja 2004.)



*Kuva 1. Aino Ackté, Pariisi 1901. Valokuvaaja Léopold-Émile Reutlinger. Teatterimuseon kokoelmat, kuva Hannu Aaltonen (Kansalliskallio).*

tähden, mezzosopraano Pauline Viardot'n (1821–1910) vasta nyt arkistoista löytyneen ainutlaatuisen primaariaineiston pariin ja arvioi sen perusteella, ettei suhde kilpailijoihin – Viardot'n tapauksessa jopa nuorena kuolleeseen isosisko Maria Malibraniin – ollut yksioikoinen. Siihen sisältyi niin vertailua ja lauluteknistä mallioppimista kuin ihailua ja inhoakin: sekä epäluottamusta että yhtä hyvin lojaaliutta.

## Näyttämön lumo

Tunteet estradilla -näyttely tuo esiin, miten 1800-luvulla oopperoiden ja tragedioiden suosio kasvoi. Carl Ludvig Engel suunnitteli Helsingin ensimmäisen teatterirakennuksen Esplanadin puistoon. Pieni puurakenteinen teatteri valmistui 1827, mutta siellä ei ollut vielä vakinaista toimintaa, ei kotimaisia ammattinäyttelijöitä eikä kansallista ohjelmistoa. Se oli ulkomaisten teatteriseurueiden vierailuteatterina. Vasta 1860 vihittiin käyttöön ruotsinkielinen Nya Teatern, ja sen tuhouduttua tulipalossa uusi rakennus Svenska Teatern valmistui kuusi vuotta myöhemmin. Venäläinen Aleksanterin teatteri valmistui 1879. (Olkkonen 1987, 527; Tunteet estradilla lehdistötiedote 2018, 18–20.) Historiallisten näytelmi-

en ja oopperaesitysten menestys innoitti lavastajat käyttämään runsaasti rekvisiittaa ja tehosteita. Romanttinen maisemamaalaus heijastui myös kulissien suunnitteluun, ja esimerkiksi kaasuvalaistus korosti lavastuksen dramaattisuutta. (Tunteet estradilla -lehdistötiedote 2018, 15.)

Antologian ensimmäisen osan artikkeleissa sekä Göran Gademan että Göran Tegnér paneutuvat tavoittamaan, tulkitsemaan ja rekonstruoimaan menneisyyden oopperaesityksiä myös laadullisesti. Sen he tekevät monipuolisesti teatteritalojen, laulajien, ohjauksen, näyttämöllepanon (*mise-en-scène*), lavastuksen ja puvustuksen sekä vastaanoton näkökulmasta. Sekä Giuseppe Verdin *Ernanin* (1848–1849) että Wagnerin *Lohengrinin* (1874) Tukholman-ensiesityksistä on pystytty jäljittämään hämmästyttävä määrä autenttista arkistoaineistoa: ohjaajan luonnoksia ja muistiinpanoja, kapellimestarin tai laulajien merkintöjä nuoteissa, oopperan tuotannosta vastaavien välistä kirjeenvaihtoa tai muistilappusia, kohtausten pohjapiirroksia, lavastus- ja valaistussuunnitelmia, maalauksia, valokuvia, sanomalehtiarvosteluihin sisältyneitä kuvauksia kohtausten visuaalisesta ominaislaadusta, yksityiskirjeitä ja muita aikalaiskirjoituksia. Lisäksi pääroolien esittäjien (*Lohengrinissa* muiden muassa Fredrika Stenhammar, Carl Fredrik Lundqvist, Thérèse Saxenberg; *Ernanissa* Francesco Giaffei ja kuusi muuta italialaista laulajaa) sekä vokaalisia että dramaattisista kykyjä on arvioitu aikalaistiedon perusteella.

## Ooppera ja kansallinen herääminen

Sinebrychoffin museon näyttelyssä esimerkkeinä suomalaista identiteettiä vahvistavasta historiamaalauksesta ovat Robert Ekmanin *Lemminkäinen tulisella järvellä* (noin 1867) ja Edelfeltin *Poltettu kylä* (1879). Vaikka ne aiheensa puolesta eivät liity suoraan näyttämöteoksiin, niissä on näkyvillä romantiikan aikakaudesta alkaen ilmennyt tapa ikuistaa historiallisiin maalauksiin erityisen tärkeä hetki, ikään kuin näytelmän huippukohta juuri ennen esiripun laskeutumista. Tausta, valaistus, henkilöiden vaihtamat katseet, asennot ja esineet noudattivat yleisesti tunnettuja sääntöjä. Usein maalauksen kehyksenä oli punainen esirippu, joka nosti tapahtuman esiin ja tehosti tunnelatausta. Teatterin inspiroimat juonelliset ainekset herättivät katsojissa voimakkaita tunteita ja toivat maalauksiin yllättäviä jännitteitä. (Tunteet estradilla -lehdistötiedote 2018, 9, 13, 15–17, 21.)

Oopperakirjan jälkimmäinen osa Stage and Nation tarkastelee poliittisten, kansallisten tai kielellisten itsenäistymispyrkimysten näkymistä oopperakulttuurissa tai itse oopperateoksissa. Ulla-Britta Broman-Kananen esittelee laajasti ruotsalaisen ja suomalaisen teatterin välille vuosina 1876–1877 syntynyttä kieli- ja kulttuuripoliittista kilpailua, jonka seurauksena tuolla aikavälillä Helsingissä esitettiin poikkeuksellinen määrä suuria oopperoita. Artikkelit perustuu kiinnostaviin ja ansiokkaasti arkistojen kätköistä esiin tuotuihin ajankohdan primaari-lähteisiin (esimerkiksi Maria Grapen kirjeet Hedvig Charlotta Raa-Winterhjelmille), ja muiden muassa oopperalaulajien Emma Engdahlin ja Julius Salomonin

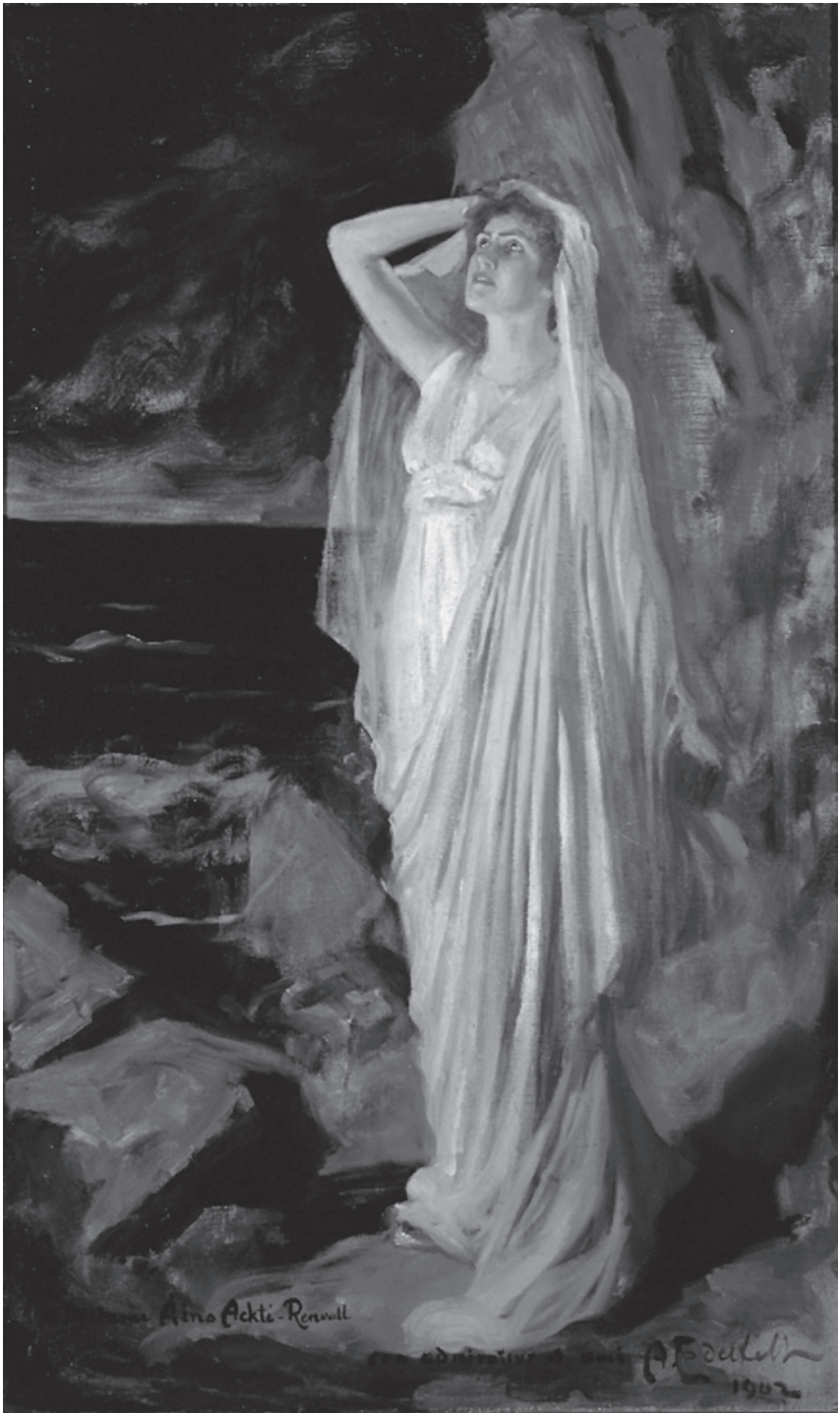
taiteellisesta työskentelystä ja äänellisestä kvaliteetista saa elävän kuvan. Kahden teatterin (Svenska Teatern ja Suomalainen teatteri) keskenään erilainen ohjelmisto niitä selvästi profiloivana seikkana tulee ensi kertaa yksityiskohtaisesti analysoitua.

Ehkä varsinkin ulkomaista lukijaa varten sveko- ja fennomaanien eripurana taustat olisi ollut syytä kontekstualisoida selkeämmin. Nyt esimerkiksi johdannossa (s. 169–173) ei mainita lainkaan, että suomi nousi vasta vuonna 1863, oopperariitaa vain 13 vuotta aiemmin edes periaatteellisesti tasaveroiseksi kieleksi ruotsin rinnalle ja että tuolloin kuitenkin 85 % väestöstä puhui äidinkielenään suomea. Artikkelin perusteella on mahdollista kuvitella, että 1870-luvulla suomen kieli ja suomenkielinen teatteri olisivat olleet täysin tasaväkisessä asemassa Suomen ruotsinkielisen kulttuurin ja näytelmäkirjallisuuden kanssa. Fennomaanien ja svekomaanien välillä kyse ei kuitenkaan ollut vain harmittomasta kieleen tai ohjelmiston painopisteisiin kytkeytyvästä kinastelusta. Kuten tunnettua, ruotsinmieliset käyttivät erityisesti juuri tuolla vuosikymmenellä valtaansa ja heikensivät maan ylivoimaisesti suurimman kieliryhmän, suomenkielisten, mahdollisuuksia kulttuuriin ja koulutukseen (ks. mm. Iijoki 1991, Olkkonen 1987, 527–526, Kemiläinen 1985, 484–490). Vuosien 1876–1877 oopperataiston taustalla oli siten monisyisemmät, eliittiaseman säilyttämiseen tai äärimuodossaan rodulliseen ylemmyyteen liittyvät tekijät kuin mitä artikkeli antaa ymmärtää (ks. Kemiläinen 1998, 107, 115–135).

Sekä Randi M. Selvikillä, Ellen Karoline Gjervanilla että Hannele Ketomäellä on artikkeleissaan tapausesimerkkeinä isänmaallisia vivahteita ja kansallisromanttisia aspekteja omaavat oopperat. Selvik ja Gjervan tarkastelevat kumpikin tanskalaisen J. P. A. Schulzin yksinäytöksistä *Singspieliä tai oopperaa Høstgildet* (1790) eri näkökulmista valottaen muiden muassa säveltäjän taustaa, toimintaa, tuotantoa, teoksen lajityyppiä, paikallisuuden ilmentämistä, hallitsevaan kuninkaaseen ja maahan liittyvää heräävää patriotismia ja lojaalisuuden ihannetta.

Ketomäki kuvaa ja erittelee tarkasti Oskar Merikannon oopperan *Pohjan neiti* (1898) vasta kymmenen vuotta valmistumisensa jälkeen tapahtunutta Viipurin-kantaesitystä ja kiinnittää sekä ooppositeoksen synnyn että sen kantaesityksen ajankohdan patriottis-poliittisiin aatevirtauksiin. Pieniä epätarkkuuksia muuten havainnollisesta artikkelista löytyy. Toisin kuin sivulla 269 mainitaan, suomalainen sivistyneistö ei 1800-luvun lopussa ja 1900-aivan alussa niinkään ajanut maan itsenäistymistä tai irrottautumista Venäjältä, vaan pikemminkin halusi palauttaa perustuslaillisen järjestyksen, jonka se katsoi venäläisen hallinnon rikkoneen (Maijala 2017, 342, 384–385). Artikkelin johdantoon on pujahtanut vahingossa muitakin epätäsmällisyyksiä: *Pohjan neiti* (1898) ei syntynyt ensimmäisen venäläistämiskauden aikana eikä seurauksena, sillä niin kutsutun ensimmäisen sortokauden käynnistänyt helmikuun manifesti annettiin vasta 1899. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ei ollut myöskään käynnistänyt oopperakilpailua vuonna 1898, kuten artikkeli (s. 269) väittää. Kyse oli pikemminkin suomen kielen aseman vahvistamisesta. Jo 1880 kuollut tehtailija ja suomalaisuusmies Johan Daniel Stenberg oli testamentissaan lahjoittanut SKS:lle varoja ”suomalaisen säveltäjän laatiman, Suomen mytologiasta tai historiasta otettua





Kuva 2. Albert Edelfeltin roolikuvamaalaus (1902) Aino Ackté Alcestena Styxvirran rannalla. Ateneumin taidemuseon kokoelmat, kuva Jaakko Holm (Kansallisgalleria).

aihetta esittävän oopperan palkitsemiseksi” (ks. Salmenhaara 1996, 355–359; Ranta-Meyer 2008, 52). Kilpailu julkistettiin joidenkin mutkien jälkeen vasta vuonna 1891 ja sitten uudelleen kuusi vuotta myöhemmin 1897, koska siihen mennessä siihen ei ollut saapunut yhtään teosta.

## Kokoava esipuhe

Kun ilmestynyt artikkelikokoelma koostuu keskenään hieman hajanaisesta valikoimasta oopperaesitysten maailmaan liittyviä artikkeleita, esipuheen merkitys tutkimusteemaa ja kokonaisuutta valottavana tekstinä on ratkaisevassa asemassa. Siinä Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager ovat onnistuneet erinomaisesti. He myös toteavat jo alussa (s. 8), kuinka uudet historiantutkimuksen metodit edellyttävät myös tutkijalta korostunutta tietoisuutta tulkintojen subjektiivisuudesta ja jatkuvaa itsereflektiota tutkimuksen edetessä.

Ehkäpä esipuheen hengessä antologian kaikkien artikkeleiden suhteen olisi toivonut vielä enemmän lähdekriittistä pohdintaa, vaikka esimerkiksi Gademan (s. 84–85) jonkin verran tätä tutkimusproblematiikkaa käsittelee. Havainto koskee erityisesti sanomalehtikirjoittelua ja -kriittikää, josta yhden yksittäisen arvostelijan näkemys saatetaan ottaa liian yksioikoisesti todisteeksi esityksen tai laulajien tasosta. Kuitenkin myös musiikkikriitikki oli ”pitkällä 19. vuosisadalla” mieltymysten, suosikkien ja poliittisten agendojen temmelyskenttää. Varsinkin Suomessa se otti 1800-luvulla vasta ensiaskeliaan, eivätkä arvostelijat olleet välttämättä ammattilaisia. Esimerkiksi Erkki Melartin kuvasi vielä vuonna 1898 *Uuden Suomettaren* musiikkikriitikko Robert Elmgreniä ”ammatiltaan lääkäriksi ja varsin nokkelaksi, itserakkaaksi herrasmieheksi, jolla on pikkuisen musikaalisuutta, muttei aavistustakaan musiikista sanan syvemmässä merkityksessä” (Ranta-Meyer 2003, 158). (Ks. musiikkikritiikin kehityksestä myös Sarjala 1994 ja Salmenhaara 1995, 484–488.)

*Tracing operatic performances* on silti monipuolisuudessaan – ja Glenda Gossin hienostuneen kielellisen viimeistelyn ansiosta – tärkeä ja vaikuttava kontribuutio nimenomaan oopperan esityshistorian tutkimukseen. Tutkimuskysymykset ovat huolellisesti pohdittuja, jolloin historiallisiin lähteisiin liittyvä ansiokas heuristiikka johtaa loppupäätelmissä aidosti uuteen tietoon ja monenlaisten näkökulmien vahvistumiseen. Tunteet estradilla -näyttely Sinebrychoffin museossa tarjoutuu kirjaan perehtyneelle pisteeksi i:n päälle.

## Lähteet ja kirjallisuus

Albert Edelfelt 1854–1905 juhla kirja. 2004. Ateneumin taidemuseo. Helsinki: Valtion taidemuseo.

- lijoki, Taimo. 1991. *Kouluopetuksen vaiheita keskiajan katedraalikoulusta nykyisiin kouluihin*. 3. painos. Helsinki: Otava.
- Kemiläinen, Aira, Marjatta Hietala ja Pekka Suvanto. 1985. *Mongoleja vai germaaneja? – rotuteorioiden suomalaiset*. Historiallinen Arkisto 86. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Kemiläinen, Aira. 1998. *Finns in the Shadow of the "Aryans". Race theories and Racism*. Studia Historica 59. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Maijala, Minna. 2017. *Kultakauden maanalainen vastarinta*. Helsinki: Otava.
- Olkkonen, Tuomo. 1987. Modernisoitua suuriruhtinaskunta. Teoksessa *Suomen historian pikkujättiläinen*, toim. Seppo Zetterberg. Porvoo: WSOY.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2003. Ei päivää ilman kynänpieroa. Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911. Lisensiaatintutkimus. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria. *Musiikki* 38 (2): 43–86.
- Salmenhaara, Erkki. 1995. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Keskiaika–1899*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja C 100.
- Tunteet estradilla. 2018. Lehdistötiedote 11.9.2018 näyttelyyn 13.9.2018–3.3.2019. Sibrychhoffin taidemuseo.

*FT, MuM Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Suomen musiikin ja musiikkikasvatuksen historian dosentti, joka on perehtynyt erityisesti Erkki Melartinin teosten reseptioon.*